

## **A conjugação da tradição em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade**

### **The conjugation of tradition in *Amar, verbo intransitivo* from Mario de Andrade**

Daniela Soares Portela (PG-Unicamp)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo objetiva investigar dois procedimentos técnicos de modernidade em Mário de Andrade (1893-1945): a teatralização de uma “autoria coletiva”, e o processo de “rassamento” da moldura ficcional do suporte que carrega a camada expressiva de seus textos. Embora presentes em gêneros textuais diversos (conto, teatro, rapsódia, idílio e poema), esses procedimentos obedecem a uma diretriz geral, defendida em *O baile das quatro artes* (1943): cada gênero textual exige, em suas realizações específicas, a obediência às leis dos próprios elementos de sua constituição essencial.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade; Modernidade; Máscara; Autoria; *Amar, verbo intransitivo*.

**ABSTRACT:** The present article aims at investigating two technical modernist procedures in Mário de Andrade (1893-1945): the theatricalization of "collective authorship", and the process of "ripping" the fictive frame of the material support that bears the expressive dimension of his texts. Although these procedures can be detected in numerous textual genres (short story, theatrical play, rhapsody, idyl, and poem), these techniques follow a general guideline presented by Mário de Andrade in *O baile das quatro artes* (1943): each textual genre demands, in its specific construction, the obedience to the rules pertaining to their own elements of essential constitution.

**Keywords:** Mário de Andrade; Modernity; Mask; Authorship; *Amar, verbo intransitivo*.

Em 1922, Mário de Andrade publica, em *Pauliceia Desvairada*, curioso prefácio intitulado, vaidosamente, de “Prefácio Interessantíssimo”. A epígrafe de abertura, “Dans mon pays de fiel et d'or j'en suis la loi”, atribuída ao poeta belga Émile Verhaeren, contribui para criar a atmosfera lúdica da encenação textual: estão lançadas as bases segundo as quais as regras do jogo, arbitrárias e convencionais, serão dispostas pelo interesse estético do autor. Curiosamente, a assinatura do autor se desdobra em duas. Na abertura do livro, um discípulo Mário de Andrade dedica a obra a um mestre Mário de Andrade. Esse discípulo ironicamente se caracteriza por ser único e mantém com o mestre uma relação de total submissão, pois o trata por “o seu Guia, o seu Mestre, o seu senhor” (ANDRADE, 2002, p. 5).

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte de um projeto de pós-doutorado realizado junto ao Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp sobre o experimentalismo estético na prosa de Mário de Andrade.

Na primeira regra que funda o “Desvairismo”, o mestre o qualifica como inútil. Na segunda, determina que os curiosos que desejarem descobrir suas conclusões devem confrontar obra e dados. Além disso, refuta a ideia de que sua invenção seja a expressão mimética da história moderna: “Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida intelectual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porquê pense com elas escrever moderno, mas porquê sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser” (Ibid., p. 34).

Se a arte é inútil, significa que não tem função utilitária na sociedade. Essa tese é retomada por Mário em momentos importantes de sua reflexão estética. Em 1939, o escritor, irreverentemente, devolve a auréola usurpada do poeta por Baudelaire e denuncia como cabotinismo, masoquismo e sentimento de autopunição (ANDRADE, 1972, p. 74) a confissão de Edgar Allan Poe de que, ao descrever os processos artísticos que originaram a construção de “O corvo”, insere as motivações da criação poética no universo puramente técnico, mobilizado por razões humanas concernentes ao âmbito das “pequenas vilanias” (ibid., p. 72) da alma. Além disso, faz um apelo para que devolvam ao poeta o Pégaso romântico (ibid., p. 71) e afirma a necessidade de “apresentá-lo novamente às musas, e submetê-lo à votação dos deuses” (ibidem, p. 71). Ironicamente, um dos mais ardorosos defensores do modernismo de primeira hora, demonstra-se no mínimo irritado com aquilo que ele chamou de “razões imorais” (ibidem) da existência do artista moderno, e faz um apelo para que o poeta seja posto, novamente, no altar demiurgo dos românticos.

Numa argumentação ardilosa, o autor de *Clã do Jabuti* fragmenta o artista em duas entidades. A primeira, motivada por razões vis como “a luta pela própria subsistência, a inveja, a vaidade sexual” (ibid., p. 72) e uma segunda, que recalcou essas “causas secretas” (ibid., p. 73) da produção artística e criou uma máscara que orienta a sua produção para a busca do sublime, ou da Beleza. Embora a razão original da criação poética possa ser “abjeta”, a inteligência do artista a sequestra e transforma em “ideias-finalidades, cujo destino é realmente caridoso e nobilitador” (ibidem).

Em outros termos, se a arte busca o sublime, ela não pode ter uma orientação de leitura pré-definida, pois não tem motivação prática de ser feita, quando o artista a inventa. Mesmo que a fabricação de livros seja um fato industrial, os produtores de livro, entre eles o autor, estão longe de ser produtores de um objeto comum da indústria, como por exemplo, dentifrícios. Eles têm como resultado final de seu trabalho, “a

produção de valores para cuja difusão o livro surge como o instrumento mais cômodo” (ECO, 1998, p. 50). Além disso, mesmo que o autor tenha uma orientação política específica, sua arte não representa essa orientação necessariamente. É bastante evidente a possibilidade de que um escritor seja de esquerda, como Marx, mas valorize uma arte tradicional clássica (o teatro Grego), assim como seu contrário: um escritor de posições políticas conservadoras (Ezra Pound) que produz uma forma artística revolucionária, como o denominado Alto Modernismo, o período que se inicia por volta de 1920 e vai até o fim da Segunda Guerra Mundial e que assistiu a uma revolução na poesia caracterizada por diversificados experimentalismos formais, individualismos e ênfase nos aspectos cerebrais em detrimento dos emocionais.

Em outros termos, a postura de Mário de Andrade sobre a recepção artística identifica-se com aquilo que Durão (2011, p. 48) propôs como negatividade de leitura num contexto de “superprodução irrefreada de semioses”. Essa negatividade seria um processo de interpretação pela “desfeitura de um sentido que é dado pela tradição de leituras de uma obra ou pelo próprio sentido primeiro oferecido por ela” (ibidem). O procedimento de leitura consistiria num dispositivo que funcionaria como a anulação da “positividade de um sentido existente, seja ele oriundo de um lugar comum estético-teórico, seja ele favorecido aparentemente pelo próprio texto” (Ibidem).

Nesse sentido, a leitura nacionalista de representação da identidade nacional, atribuída a Mário de Andrade, encontra mais justificativa no interesse de uma parcela da crítica literária nacional, preocupada em criar um projeto ideológico que justificasse a produção de uma literatura brasileira, bem como de todo um aparato profissional de avaliação, críticas e divulgação dessa literatura, de acordo com uma necessidade exaltada de defesa dos valores nacionais, do que propriamente na literatura de Mário. Caso a proposta do autor mencionada no “Prefácio interessantíssimo”, de se cogitar dados e obras, seja respeitada, há mais momentos em que Mário experimenta as técnicas e o uso que a tradição fez delas na representação de sua arte (literária) do que a representação de traços característicos de identidade brasileira.

Na *Introdução à estética musical*, Mário propõe que atrapalham a compreensão do artista vários elementos alheios à contemplação desinteressada da obra de arte. A criação de ídolos é um deles: o ouvinte que se interessa em ouvir Beethoven, estará ouvindo antes ao ídolo do que às composições feitas pelo artista. Nesse sentido, essa forma de recepção artística antes rebaixa o artista do que demonstra respeito e amor por

ele. Mas entre todas as formas de rebaixamento de uma obra, a mais séria delas talvez seja o nacionalismo. Nas palavras de Mário:

A segunda categoria dos ídolos são os nacionalismos que levam a enganos formidáveis de compreensão e de desamor. Ainda com a guerra de há pouco vimos Wagner atacado em França e Beethoven vaiado no Coliseu de Roma. Quando Napoleão vencido Viena aplaudia até o delírio obras patrióticas de Beethoven hoje inteiramente esquecidas. Todos esses são fenômenos nacionais, patrióticos que têm sua justificação e mesmo a sua beleza, porém que descambam inteiramente pra prática e nada têm haver com o prazer estético. E sob o ponto de vista estético, do prazer estético, levam a enganos e erros mesquinhos e dolorosos. (ANDRADE, 1995, p. 67)

Portanto, contrapondo-se ao projeto positivista de brasilidade, o projeto modernista propõe uma mirada que salte do litoral e adentre ao território nacional. Talvez isso explique, por exemplo, o fato de que o período de gestação de *Macunaíma* (iniciado na semana de 16 a 23 de dezembro de 1926, mas só concluído em 1928) seja correspondente ao das viagens de Mário de Andrade que originaram *O turista aprendiz*, (7 de maio de 1927), ou a visita de uma caravana modernista às cidades históricas de Minas, em 1924.

Representação do “herói sem nenhum caráter”, a falta de identidade do protagonista da rapsódia marioandradina pode ser lida como uma falta de consciência de uma cultura tradicional, ou, pelo menos, de uma cultura erudita tradicional, já que a elite brasileira das décadas de vinte e trinta, importava a sua da França. Mário, entretanto, parece buscar essa tradição na cultura popular, mais especificamente nas músicas e danças do folclore popular, embora seu diálogo com a tradição literária seja extremamente importante para a sua invenção, principalmente ao que se refere à prosa de ficção.

A busca da cultura popular como palimpsesto de sua literatura se inicia cedo, pois desde 1921 o jovem professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo começa a registrar cuidadosamente parlendas, paródias cantadas, cantigas de roda e “causos” contados por trabalhadores rurais da “chácara do tio Pio”, (Andrade, 2002b, p. 15). Mais do que um pesquisador metódico e distanciado, Mário se envolvia com as questões ligadas à cultura e à religiosidade populares, chegando ao ponto de participar de um ritual de “fechamento de corpo”, numa sessão de Catimbó (Andrade, 1983).

Entre as variantes de expressão religiosa do folclore popular, Mário parece dedicar especial atenção ao “Bumba-meu-Boi”. Mello e Souza (1979) sugere uma possível coincidência entre a forma rapsódica de *Macunaíma* e a estrutura do bailado

nacional do “Bumba-meu-boi”. Também era notável o interesse do escritor paulistano pelos processos criativos que se baseavam na modificação de uma estrutura original por meio do improvisado e dos lapsos de memória, próprios aos processos de transmissão oral da cultura popular.<sup>2</sup>

Portanto, entre as diversas manifestações artísticas pelas quais Mário se interessou (cinema, pintura, literatura, arquitetura, escultura, música, dança, fotografia<sup>3</sup>), parece que a música teria sido a mais profícua para as especulações sobre o processo criativo da obra de arte, bem como às questões sociais e morais relativas ao processo de produção, armazenamento, distribuição e recepção da arte em si. Em todas essas expressões, a busca de uma técnica que coletivizasse o estatuto da autoria impera como dispositivo criativo.

Outra forma de coletivização da autoria está no reaproveitamento da tradição, por plágio<sup>4</sup>, ou reelaboração técnica. Abandonando a cultura popular em *Amar, verbo intransitivo*, redigido entre 1923 e 1924, publicado apenas em 1927, às expensas do autor, Mário constrói um narrador que dialoga com o falecido Brás Cubas, e como este, inúmeras vezes rasga o tecido da ficção e apresenta o objeto livro em sua relação operacional com o leitor. Assim como Brás Cubas duvida que sua obra alcance a marca dos cinco leitores, logo no prólogo, assinado por ele e não pelo autor Machado de Assis, no idílio marioandradiano o narrador desloca seu prefácio para dentro do livro (e desta forma movimenta materialmente no objeto livro o espaço físico do prólogo) e propõe ao leitor real que terá, se muito, 51 leitores virtuais:

Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que meu livro tem neste momento cinquenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é o autor dele. Quem cria,

---

<sup>2</sup> “Já são 23 horas e desde às 19 que canta. Os cocos se sucedem tirados pela voz firme dele [Chico Antônio]. Às vezes o coro não consegue responder na hora e o refrão curto. Chico Antônio pega o fio da embolada, passa pitos no pessoal e “vira o coco”. Com uma habilidade maravilhosa vai deformando a melodia em que está, quando a gente põe reparo é outra interinamente. Chico Antônio virou o coco (...)”. In: Andrade, Mário de. *O turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 244.

<sup>3</sup> Vale lembrar a diversidade de campos artísticos contempladas analiticamente pelo *O baile das quatro artes*, publicado originalmente em 1943.

<sup>4</sup> Mário de Andrade confessa descaradamente a Raimundo Morais, não sem uma veia sarcástica contra o que considera “um processo de memorização parasitária e a serviço do poder intelectual (...)”, que não apenas se inspirara na obra de Koch-Grunberg, mas a copiara literalmente: “Copiei sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grunberg, quando copiei todos. E até o Sr. na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras do Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa” (“A Raimundo Moraes”, p. 99, Apud: SOUZA, 1998, p. 24).

vê sempre uma Lindóia na criatura, embora as índias sejam pançudas e ramelentas.

Volto a afirmar que meu livro tem 50 leitores. Comigo 51. Não é muito não. Cinquenta exemplares distribuí com dedicatórias gentilíssimas. Ora dentre cinquenta presenteados, não tem exagero algum supor que ao menos 5 hão de ler o livro. Cinco leitores. Tenho, salvo omissão, 45 inimigos. Esses lerão meu livro, juro. E a lotação do bonde se completa. Pois toquemos para a avenida Higienópolis! (ANDRADE, 1995 b, p. 57)

Além do prólogo, o fim também é deslocado. Na edição de 1995, aparece pela primeira vez na página 140, com a inscrição textual que o indica, em caixa alta: “E o idílio de Fräulein realmente acaba aqui. O idílio dos dois. O livro esta acabado. FIM.” Mas a narração continua, fazendo com que o fim do livro, materialmente, se dê, de fato, apenas na página 148, após a descrição do período de recuperação emocional de Carlos e da indicação do novo trabalho de Elza, com o aluno Luís. Portanto, ou o leitor desloca o primeiro período que indica o fim do livro para a página 148, ou a narrativa instaura, ficcionalmente, dois livros: aquele que termina no primeiro FIM, e o segundo, acrescido de uma espécie de errata que funciona como prolongamento indevido do primeiro.

Também, à maneira do narrador machadiano, Mário de Andrade iconiza um bilhete escrito por um anjo no meio da narrativa. Pela lógica ficcional do romance, o narrador teria incorporado ao seu texto um outro, cuja origem divina poderia qualificar positivamente o narrador deste livro, como a tradição romântica pressupunha (o escritor como a voz divina). Mas, no contexto, o resultado estético obtido configura-se no rebaixamento dos anjos, que “acham graça” na luxúria de Carlos. Ironicamente, o bilhete refere-se à avaliação do ato de masturbação de Carlos, descrito em cortes cinematográficos por uma alegoria que relaciona a ação do personagem com o revoar dos anjos no céu. Ao interromper o fluxo da fábula para inserir um elemento gráfico estranho à forma romanesca, o narrador evidencia que a leitura canonizada do objeto livro de ficção romanesca é normatizada por uma leitura que pressupõe, por parte do leitor, linhas cheias, organizadas em parágrafos, preenchendo simetricamente a página em branco. Mas o bilhete aparece em fonte menor, no meio da página e satiricamente indica, por extenso, “um tracinho” nos itens avaliados para os quais os anjos ignoram a qualificação:

São Rafael nos céus escreve:

Nº 9.877.524.953.407:

Carlos Alberto Sousa Costa.  
Nacionalidade: Brasileiro.

Estado Social: Solteiro.  
Idade: Quinze (15) anos.  
Profissão: (um tracinho).  
Intenções (um tracinho).  
Observações extraordinárias: (um tracinho).  
“REGITRO DO AMOR SINCERO”. (ANDRADE, *ibid.*, p. 70)

Além disso, Mário também evidencia o uso das linhas ou extensão do capítulo como medida física que controla o conteúdo da fábula a ser narrado. Como bem indicou Lopez (1995), o narrador de *Amar, verbo intransitivo* é moralista. Por isso, censura (graficamente com cortes abruptos no meio da frase, que torna-se inconclusa) as cenas sexuais. São inúmeros os exemplos, como em “Bem que ela desconfiara, na primeira noite, que Carlos já conhecia o” (ANDRADE, 1995b, p. 103). Mas essa censura não se limita à frase. Pode ganhar proporção de capítulo, como na parte em que o narrador interrompe o que descrevia a primeira noite entre Carlos e Elza e direciona a narrativa para as considerações que teriam motivado a relação conflitante de Fräulein e o criado japonês. Convida o leitor a passar o “resto de noite” (*ibid.*, p. 97) resolvendo essa questão, já que havia “várias razões que o obrigam a não contar a cena do quarto” (*ibidem*). “Esta noite” indicada como medida ficcional necessária para o desvendamento do caso tem a duração de 122 linhas, na edição de 1995.

A corrigibilidade constitui-se em outra estratégia também utilizada por Mário. Assim como na narrativa machadiana, o efeito de sentido obtido é de multiplicação das potencialidades de leitura, fazendo com que a fisicalidade do objeto livro seja evidenciada, uma vez que obriga o leitor a retomar trechos anteriores para “montar” a versão final da redação que potencialmente deveria estar escrita no espaço que nos foi indicado para correção: “Porém, eu escrevi que Fräulein era o guri do grupo... Depois corriji pra animalzinho. Estou com vontade de corrigir outra vez, última. Fräulein é o poeta da exploração.” (*Ibid.*, p. 119), ou em “... meu Deus! A frase está muito longa, comecemos outra.” (*ibid.*, p. 131).

Mas a identidade mais significativa entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Amar, verbo intransitivo* refere-se ao aproveitamento que as duas obras fazem da contingência material do espaço gráfico em que os textos são veiculados. Em *Memórias Póstumas*, como indicou Titan Jr. (2009, p. 149), artigos de outros colaboradores da *Revista Brasileira*, onde o livro foi originalmente publicado entre 15 de março de 1880 a 15 de dezembro do mesmo ano, são parodiados constantemente, introduzindo “a contingência no processo compositivo” do romance. Titan Jr. refere-se a exemplos

temáticos, como a incorporação machadiana, de forma depreciativa, de artigos como “Interpretação de um verso da Eneida”, publicado em 15 de abril de 1880, e parodiado nas *Memórias Póstumas* posteriormente em “O autor hesita”, na cena em que Brás Cubas brinca com um verso desse poema latino. Além desse exemplo, um exame detalhado da revista ainda poderia apontar outros, como o capítulo “A barretina”, publicado em 1º de dezembro de 1880, que se constitui numa ironia depreciativa do artigo de Henrique Gorceix, “O ferro e os mestres de forja na província de Minas Gerais”, de 15 de julho de 1880. No romance, Brás Cubas, então deputado, faz um longo e eloquente discurso, para defender a diminuição das barretinas da guarda municipal. Para isso, cita Filopêmeno e Hipócrates, aproximando, de forma irônica, uma matéria prosaica de um tratamento retórico sublime, o que produz uma expressividade humorística acentuada. No artigo de Gorceix, o autor defende a necessidade de valorizar o trabalhador da indústria do ferro de Minas Gerais para “dar-se ao trabalho o lugar honroso que deve ocupar em uma sociedade democrática e bem organizada” (*Revista Brasileira*, 15 de julho de 1880, p. 144).

Além do aspecto de temas da *Revista Brasileira*, a ficção romanesca machadiana incorpora também as técnicas de diagramação e de convenção gráfica desse veículo. Mesmo depois de *Quincas Borba* (1886-1891), quando Machado abandona a forma seriada do romance, a fisicalidade do objeto livro é solicitada como um dos elementos de invenção de sua literatura. Essa solicitação traz faturas estéticas que inovam a arte romanesca do século XIX. Entre elas, para Baptista (2008, p. 20), a mais singular é o fato de “o romance não se sujeitar às ideias do seu autor nem lhe levar a pessoa dentro”. Essa alienação do texto escrito da responsabilidade do autor que o escreveu é comum no gênero jornalístico, já que a composição do objeto revista (ou jornal) é sempre coletiva, atenuando o papel da autoria. Nesse sentido, a coletivização da autoria parece outra estratégia de Mário herdade de Machado de Assis.

Em *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade usa dispositivos gráficos como pontilhados para marcar suspensão de cena:

Sua mãe tem governanta em casa?  
— Não, por que?  
— Nada.

-----  
— Sua mãe tem governanta em casa?  
— Não, por que?

– Nada.

- -----  
– Sua mãe tem governanta em casa?  
– Tem, por que?  
– Ela ensina alemão pra você! (Andrade, 1944 p. 105)

Essa incorporação da contingência material do suporte ficcional, já havia sido experimentado por Mário na invenção de outro texto narrativo: “Moral Quotidiana”. Conto escrito em 1922, traz, de forma ostensiva, não as remissões aos textos de jornais e tratados científicos, mas marcas publicitárias em caixa alta. Salus, lacta, guaraná espumante, Bella cor e Dunlop aparecem como elementos gráficos, aparentemente desvinculados do contexto, na cena final de uma possível tragédia em um ato e duas cenas. Essa alusão jocosa aos patrocinadores parecem levantar duas questões sobre a ficção marioandradina: que a arte burguesa é um produto, mas que a consciência dessa condição permite ao escritor explorar novas técnicas de representação e transformar uma contingência material em dispositivo inventivo. Essa capacidade de recriar a realidade, inclusive e principalmente a realidade capitalista, é a forma encontrada pelo autor paulista de exercício da liberdade inventiva e sua contribuição pessoal para a tradição da expressão a que se dedica.

## Referências

- ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, 1945.
- \_\_\_\_\_. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Obra imatura*. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à estética musical*; pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Amar, verbo intransitivo*, idílio. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995b.
- \_\_\_\_\_. *O turista aprendiz*. Introdução: LOPEZ, T. P. A. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a Manuel Bandeira*. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p.227.

\_\_\_\_\_. *Paulicea Desvairada*. Casa Mayença, 1922. In: SCHWARTZ, J. *A Caixa Modernista*. São Paulo: Editora da USP e Imprensa Oficial do Estado. Minas Gerais: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

\_\_\_\_\_. O turista aprendiz. Introdução: LOPEZ, T. P. A. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas. 29 ed., 1993.

\_\_\_\_\_. *Pio e Mário diálogo da vida inteira*. A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade, 1917-1945. Traços biográficos Antonio Candido; introdução Gilda de Mello e Souza; estabelecimento do texto e notas Dense Guaranda; estabelecimento do texto, das datas e revisão ortográfica Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: SESC, 2009.

BAPTISTA, A. B. O romance extravagante. In: MACHADO DE ASSIS, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Fixação de textos e notas Marcelo Módulo; prefácio Abel Barros Baptista. São Paulo: Globo, 2008, p. 15-31.

DURÃO, F. Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas. In: DURÃO, F.A; ZUIN, A. & VAZ, A. F. (orgs.) *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2011.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

LOPEZ T. A. P. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: duas cidades, 1972.

\_\_\_\_\_. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: HUCITEC, secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

\_\_\_\_\_. *Mariodeandradiando 4*. São Paulo: HUCITC, 1999, p. 71-83.

\_\_\_\_\_. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. de. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995, p. 9-44.

SOUSA, G. M. e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SOUZA, E. M., de. *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 24.

TITAN JUNIOR, S. V. “O romance e a revista. As ‘Memórias póstumas de Brás Cubas’ na ‘Revista Brasileira’”. *Serrote*, v. 1, p. 144-149, 2009.